

GESTOS

Teoría y Práctica del Teatro Hispánico

Para la historia de las teorías teatrales

Juan Villegas
Editor

Año 28, N° 55, Abril
2013

¿Qué se hizo de la teoría teatral?



Óscar Cornago

Consejo Superior Investigaciones Científicas-Madrid

Querido Juan:

Este texto es mi respuesta a la pregunta que me planteaste acerca del estado actual de la teoría teatral. La primera vez que me hablaste de este monográfico, te dije que no me encontraba en la situación de hacer ese trabajo, y te hablé de algún colega que le podría escribir algo en ese sentido. Un año más tarde me enviaste un mail refiriéndote de nuevo a la propuesta, y en la contestación traté de explicar un poco más en qué consistían esas dificultades para abordar el tema. Me sugeriste ampliarlo e insististe en ello en un café de Madrid. Este texto es el desarrollo de ese mail; no es por tanto un estudio más e menos exhaustivo acerca de la situación de la teoría teatral, sino tan solo una posición personal acerca de este tema, o dicho de otro modo, mi relación actual con este tema; una posición que comienza con la constatación de una dificultad para saber qué significa hacer hoy "teoría teatral" y cuáles son sus instrumentos, delimitaciones, finalidades. ¿Teoría teatral para qué?, o en otras palabras, ¿qué teoría para qué objetivos?, ¿qué teorías para qué contextos? Más que responder a estas preguntas por extenso, voy a tratar de aproximarme aquí a la dificultad que plantean.

Puede parecer una provocación que después de años dedicándome, o al menos siendo identificado con esta disciplina llamada coloquialmente "la teoría," comience este texto afirmando mi desconocimiento acerca del estado actual de dicho campo. El recorrido que lleva hasta este lugar de extrañamiento lo podemos iniciar a partir de la primera o la segunda parte de este sintagma "teoría" o "teatral," porque ambos han descrito a lo largo del siglo XX trayectorias en cierto modo paralelas; trayectorias que pasaron por un momento más o menos radical de autoafirmación y beligerancia con respecto a campos afines, para entrar casi inmediatamente en un movimiento de apertura que les ha hecho conocer probablemente sus mejores capítulos hasta hoy.

El auge de eso que se conoce como "teoría" en un ámbito cultural que hace tiempo superó lo académico tuvo lugar a partir de los años sesenta. El conflicto que va a generar la aparición de ese nuevo campo se termina de formular en ese momento, aunque las disciplinas que lo iban a alimentar, más o menos como las conocemos hoy, como la sociología, la antropología, la lingüística, las escuelas formalistas, el estructuralismo o la semiótica, venían desarrollándose en algunos casos desde las primeras décadas de siglo y aún antes. El horizonte sobre el que se deja ver este nuevo campo de conocimiento es el de los estudios históricos. La polémica entre Lévi-Strauss y Sartre a comienzos de los sesenta expresa bien

uno de los conflictos que va a articular la vida académica y cultural en las próximas décadas; aunque inicialmente se trataba de distintas formas de mirar la historia, desde la antropología estructural o desde la filosofía de la conciencia y la ética del yo y la acción, esto se tradujo a un nivel más general en el conflicto entre teoría e historia, una oposición que como cualquier otro planteamiento en términos binarios va a caer pronto en un maniqueísmo que esconde más de lo que deja ver. A partir de ahí el término de teoría se va a convertir en una especie de cajón de sastre o mito cultural para denominar de manera indiferenciada cualquier discurso mínimamente articulado, preferentemente enunciado desde el ámbito académico. Lo cual no impide que durante esos años esta oposición articulara un campo de fuerzas que da cuenta de las tensiones y los motores de todo un contexto cultural, artístico e intelectual.

De ahí mi primera perplejidad cuando alguien te identifica como teórico o uno mismo se ve en la obligación de definirse como tal: qué quiere decir "hago teoría," qué es lo que eso incluye y excluye realmente, qué ocurre con otros colegas del medio académico que, sin identificarse como historiadores, que pareciera que puede ser la contraparte, tampoco se dicen "teóricos," ¿frente a quién somos "teóricos"?, ¿frente a los artistas?, ¿cómo denominar entonces el resto de lugares desde donde se enuncian discursos teóricos también y que no se identifican como tales, por no ser académicos, y que finalmente son la mayoría, muchos de ellos en relación con algún tipo de práctica artística o social? ¿Se ha convertido la "academia" en un lugar tan carente de práctica para tener que recurrir a este término como última posibilidad de definir una forma de hacer?

La génesis de la teoría teatral, aunque tardaría todavía en consolidarse como campo de estudio propio, viene de ese mismo contexto. Quizá sea más fácil ver esto si seguimos el desarrollo de la teoría literaria, mucho más potente en aquellos años, y en relación a la cual se va a ir articulando, al menos inicialmente, la teoría teatral. A la altura de los noventa, la teoría literaria había superado ya todas las batallas. De alguna manera podemos decir que para esa época el campo de la teoría, con todas sus implicaciones, estaba ya perfectamente legitimado (solo hay que ver el desarrollo que los departamentos de teoría literaria van a adquirir en las universidades, seguidos más recientemente por los de *Performances Studies*), mientras que el conflicto historia vs. teoría, del que había nacido esta última y que en cierto modo había servido para articular el campo de las humanidades y las ciencias sociales, se iba disolviendo en tanto que conflicto generador de movimiento.

Dentro de este panorama, uno de los objetivos de la teoría fue la visibilización y el estudio de los sistemas culturales desde un enfoque formal que a los instrumentos de análisis más historicistas se le escapaba. Se trataba, por tanto, no solo de una nueva mirada basada en un amplio repertorio de conceptos, ideas y discursos gestados a lo largo del siglo XX, sino también de la legitimización de estos sistemas como construcciones, no ahistóricas, pero sí con un funciona-

miento y características materiales propias dependiendo de la naturaleza del sistema (literario, escénico, plástico, musical...). Todo esto estaba, por tanto, dentro del movimiento general de emancipación que está en la base del discurso de la modernidad, emancipación no solo de los objetos de estudio, el teatro, sino de la propia teoría como disciplina académica.

La traducción de este panorama al campo teatral no resulta difícil. La teoría teatral, como ya ocurriera con la teoría del arte o el lenguaje literario, queda explicada por la necesidad de definir el campo teatral, cómo funciona a nivel formal, qué tipo de sistema forma y qué características tiene. Y por esto la semiótica va a ocupar un papel central en el desarrollo de la teoría escénica, también en el de los otros campos teóricos, pero especialmente en un espacio como el teatro donde los tipos de signos son muy distintos, lo cual dejaba abonado el terreno para un juego teórico centrado en el estudio del funcionamiento "semiótico" de los sistemas de comunicación artísticos y no artísticos. De este modo se sucedieron aquellas semióticas de los años setenta y aún en los ochenta, clasificando los tipos de signos y estudiando su funcionamiento, así como la posibilidad de pasarlos al papel con ayuda de algún tipo de código que sirviera para fijar el llamado "texto espectacular," uno de los conceptos claves de la teoría teatral de aquellos años.

Si abordamos esta discusión, no desde el punto de vista de la teoría, sino del propio teatro, la lucha por la emancipación artística del campo teatral va a correr en paralelo, aunque con menos teoría y más práctica. En este sentido podemos afirmar que la realidad escénica fue más rápida que la teoría, que se quedó en gran parte anclada en el estudio del teatro como puesta en escena de un texto. La traducción histórica de esto fue una tercera legitimación, la de la figura del director teatral, o en su defecto, del grupo, colectivo o compañía. En todo caso, la influencia de la semiótica en la teoría teatral fue duradera y aún hoy a veces parece difícil discutir alguna realidad escénica si no hay por medio algún tipo de "texto."

Pero todo esto es ya historia, aunque bastante simplificada, de lo que fue y para lo que sirvió la teoría teatral. Y la pregunta no era ésta, qué fue de la teoría teatral, sino qué es hoy, cuál es su espacio dentro del campo cultural, teatral, artístico o académico, en qué ha devenido, cómo se hace y para qué sirve. Este pequeño recorrido me vale, no obstante de su generalidad, para recordar que incluso conceptos que pueden parecer tan atemporales como *la* teoría o *el* teatro, o la propia idea de estructura, sistema o texto que está en su base, responden a los vaivenes de su tiempo, que define lo que cada cosa *es* en cada momento. ¿O alguien creyó finalmente que en esa pugna "historia frente a teoría" conseguimos dejar atrás el primer elemento? Ciertamente, diríamos que la batalla académica y cultural la ganó la teoría, que se convirtió en un campo estrella dentro de las humanidades y aún fuera de él; desde un punto de vista artístico, al menos "en teoría," el teatro como realidad escénica venció al texto, pero la his-

toria no es solo una disciplina ni un conflicto sino también un destino que se impone más allá de su época. Y por encima de las tensiones que en cada momento articulan los relatos, como el de la emancipación o la autonomía de los distintos sistemas, ninguna forma de representación/presentación hecha pública queda fuera de la historia, y lo que más dentro de la historia están son los propios conflictos que la articulan, lo que pudiera parecer que está más afuera. La pregunta sería entonces, cuál es hoy el conflicto en torno al cual podemos seguir pensando la teoría teatral, desde qué lugar, frente a qué horizontes, en tensión con qué *otros* espacios?

La amplia recepción que conoció el libro de Lehmann, del año 1999, *Teatro posdramático* es un buen ejemplo del destino histórico de la teoría teatral, de la necesidad que hay de la teoría y al mismo tiempo de cómo se venía utilizando. El punto de partida sobre el que se articula el concepto de teatro posdramático, aunque luego el propio autor lo desarrolle en direcciones diversas, es heredero del postestructuralismo de los años sesenta y setenta. Entre las referencias iniciales que se dan al comienzo del libro destacan trabajos clásicos de aquel momento, como la lectura que hace Derrida del teatro de la crueldad, el análisis de Althusser sobre el Brecht del Piccolo Teatro de Giorgio Strehler o el texto de Deleuze inspirado en el Ricardo III de Carmelo Bene. Son todas referencias con las que hoy podemos seguir pensando el teatro, el problema no es ese (que las referencias hayan podido quedar anticuadas), sino la utilización que se hace de las cosas, cómo se usan y para qué. El concepto de teatro postdramático, que para lo que estamos discutiendo aquí nos puede servir de ejemplo de "producto" teórico, fue recibido como una especie de tabla de salvación para poder nombrar lo que no se sabía cómo nombrar, lo que parecía que estaba fuera del campo teatral oficial, del teatro normal, del llamado "teatro de texto." Una vez más, se trataba, y me estoy refiriendo más a la recepción y al debate al que dio lugar el concepto que al propio libro de Lehmann (que en algunos casos llegó incluso más tarde), de una operación de visibilización y emancipación de un tipo de teatro al que había que dar entrada en la historia; una vez más se trataba de identificar, clasificar y ordenar lo poco que quedaba del espacio escénico sin identificar, sin clasificar y sin ordenar fuera de las figuras perfectamente legitimadas ya hacia los años noventa, como la del director, del grupo o colectivo, del teatro de danza y las artes de acción.

El problema es si efectivamente a comienzos del siglo XXI, y en lo referente al campo teatral, todavía hay que seguir pensando en estos términos, si todavía nos debe preocupar que un espacio escénico como el denominado "teatro de no texto," que por otro lado acompaña el proceso que ha vivido el arte a lo largo de toda la modernidad en su necesidad de cuestionar la palabra, la historia, el drama y el padre, esté emancipado o no, tenga carta de naturaleza artística propia o no la tenga, o siga o no subordinado a un enfoque textual de la escena. Y la misma pregunta se puede hacer extensible a la danza, la performance o a cual-

quier otra práctica artística. ¿Es este tipo de discusión la que puede seguir dando alguna pertinencia a la teoría más allá de su necesidad de continuar defendiéndose como un campo específico y necesario de reflexión?

La cuestión finalmente es esta: ¿a qué preguntas puede seguir respondiendo la llamada "teoría teatral"? ¿cuál es su actualidad, su pertinencia hoy? Y para responder esta pregunta tenemos que mirar nuevamente esos dos términos, qué tipo de teoría para qué tipo de teatro, y sobre todo, desde qué tipo de conflicto *histórico* seguir pensándola y haciéndola. Y esta pregunta, lógicamente, no tiene una única respuesta.

Trasladarla a un plano más personal implica, con respecto al ámbito académico donde nació, un cierto desplazamiento, o como diría Godard un desplazamiento cierto. Visto de este modo, no se trata ya de una cuestión teórica, sino bien concreta, real y práctica; se trata de ver el lugar en el que te coloca tu *hacer* como teórico teatral, frente a quien, en qué tipo de espacio y cómo. Obviamente, el primer objeto de la teoría suele ser la historia o la práctica artística ligada a un tipo determinado de objeto estético, fenómeno o situación sobre la que se quiere reflexionar, digamos que en nuestro caso, para simplificar, sería la obra teatral. La teoría es un modo de dialogar con la obra, e indirectamente con las personas que hicieron la obra, el artista, y el contexto que lo rodea. Estos son nuestros primeros interlocutores y luego vienen los segundos, el público, los lectores o quien nos escucha, aquellos a los que luego nos vamos a dirigir con un desarrollo teórico ya elaborado, ya sea a través de una publicación, una charla, un curso, un taller o una simple conversación de café.

Puede parecer un desatino plantear un recorrido tan alambicado para abordar un tema al que, por otro lado, estamos tan habituados como el de la propia teoría, pero el reto de esta, una vez que a la altura de los años noventa parecía haber ganado su pulso a la historia, es seguir dialogando con lo que no es teoría, con lo que está más allá de la teoría como concepto histórico, y aquí paradójicamente entramos nuevamente en la historia, en este movimiento de resistencia a quedarnos convertidos en un producto diseñado además en función de otra época, aquí es donde nuevamente se deja ver la historia, justamente al tratar de salirnos de ella para cuestionarla como discurso legitimador; aquí se hace visible nuestra propia historia como "teóricos" en tanto que posibilidad para seguir buscando un afuera desde el que tomar distancia, para establecer unos límites que décadas atrás fueron marcados frente a una determinada manera de hacer historia contra la que reaccionó la teoría, o incluso frente a otras prácticas teóricas, como la literaria o cinematográfica, de las que la teatral tenía que diferenciarse. ¿Cuál sería hoy ese afuera de la teoría, aquello que la limita, desde dónde poder salirnos para tomar distancia con respecto a nuestro propio hacer? En un medio tan sumamente práctico como es la escena, no es difícil encontrar ese interlocutor *al otro lado de la escena*. De hecho los artistas, en cierto modo, nos lo estarían recordando con su trabajo directa o indirectamente a cada momento —yo estoy

aquí, en esta escena, este es mi cuerpo y esta mi actuación, ¿dónde estás tú, desde dónde me hablas, desde dónde escribes, cuál es tu escenario, qué me dice tu cuerpo?—, si no fuera porque, acostumbrados ya al trato con los teóricos que escriben libros sobre los artistas, estos mismos les han abierto un espacio más o menos negociado en un cómodo palco desde el que mirar las cosas con sus lentes de teóricos.

Este conflicto con la parte "viva" de la escena no es nuevo. Ya uno de los objetivos de la semiótica fue tratar de codificar la realidad teatral, y para ello se inventaron aquellos complejos sistemas de notación con los que se quería transformar ambientes, decorados, acciones y movimientos en una partitura de signos que permitiera estudiar sobre el papel sus relaciones, el tipo de sistema que formaban y cómo interactuaban con el público, generalmente identificado con la parte "menos viva." El reto de la teoría teatral nunca ha dejado de ser esa *otra* realidad que es la escena, artística, psicológica, cultural o política, el problema es cómo colocarnos frente a ella, desde qué lugar mirarla y considerarla para seguir haciéndonos cargo de un presente que va a ser siempre histórico. En los años del auge de las disciplinas teóricas, la lucha fue tratar de aprehender, de traducir en palabras, en signos, todo aquello que se escapa a los signos, que en el caso de las artes escénicas era bien evidente, la propia obra, aquello que de vivo está ocurriendo. La manera de entender esta tarea es lo que no ha dejado de cambiar al tiempo que se modifica la forma de entender y hacer esas obras. No es solo que la mirada del teórico transforme lo que ve, es que esa mirada forma parte de un horizonte cultural y social del que participa también la misma obra y los artistas. En realidad, finalmente, somos moldeados por nuestro tiempo y cada tipo de obra, estilo o manera de entender el hacer artístico ha ido de la mano de una serie de teorías que son las que le han correspondido por generación histórica. Por eso no es un azar que en esos mismos años en que los semióticos trataban de desentrañar el sistema escénico analizando el comportamiento de los distintos tipos de signos, y que el postestructuralismo reinventó poniéndolos en movimiento, describiendo sus fugas, deseos y fracturas, los mismos artistas estuvieran pensando su trabajo como la construcción también de un mundo escénico propio y extraño a la vez, de un sistema que funcionando se cerraba sobre sí mismo en una repetición al infinito de una misma imposibilidad de representar (la historia). Ese es el horizonte escénico de los años setenta y ochenta frente al que se construye la idea de teatro postdramático.

Las tareas que la historia se plantea hoy puede ser que estén menos claras que en aquellos años de luchas contra las dictaduras, y los lugares, menos definidos que en esa época de revoluciones ideológicas saturadas de consignas, pero en todo caso, lo que sí queda claro, es que ya no se trata de un movimiento de emancipación de determinados espacios teóricos o creativos. No se trata de afirmar lo que uno es o hace para diferenciarse de lo demás, para tener carta de naturaleza propia, una identidad con la que resistir, sino en pensar esos lugares

como espacios potenciales de acción, y no por anónimos menos potenciales; incluso si la acción está por definir, los lugares deben estar abiertos a esa posibilidad, la posibilidad de lo que aún no está definido, la posibilidad de entrar en relación con lo otro, lo que no es teoría, lo que no es teatro, lo que no soy yo; pero, insisto, no para tomar una conciencia más clara de donde está cada uno, de lo que es y lo que hace, sino de lo que cada uno puede llegar a hacer, la afirmación de las potencias (de lo que no soy, pero podría llegar a ser) como garantía de que las cosas puedan seguir *siendo* en movimiento, transformándose, siendo lo que todavía no son, estando donde todavía no están, para que puedan seguir teniendo la posibilidad de ser lo otro, de ser menos teatro, menos teoría o menos arte, en una palabra, la posibilidad de cambiar. Es en ese momento que los espacios de representación y no representación, que las identidades y las apariencias, el que mira y el que es mirado, el sujeto y el objeto, el investigador y el artista entran en un movimiento de desestabilización, de cambio y negociaciones, de transformación y de vida de nuevas posibilidades. Es, por ello, finalmente también una opción social, una forma de estar y pensar y relacionarse con el público y lo público.

Si volvemos ahora a nuestro tema de discusión sobre la actualidad de la teoría, y la ponemos en escena a partir de este enfoque, esencialmente teatral por otro lado en su apuesta por lo otro, lo primero que va a entrar en cuestionamiento es la relación sujeto–objeto, el que teoriza y el objeto sobre el que se teoriza, el que mira y lo que es mirado, el intérprete y la obra, algo que ciertamente ya estaba planteado desde décadas atrás. Entrar en cuestionamiento no significa, como pudo entenderse en otros momentos, su suspensión o rechazo, sino la posibilidad de entenderlos de un modo dinámico, sin posiciones prefijadas ni discursos que garanticen la seguridad de los espacios o las disciplinas, los lugares de poder o las identidades del teórico frente al artista. Este desplazamiento no afecta solo a la teoría, sino que va directamente a la base que la legítima como ciencia o forma de conocimiento, es decir, a la raíz misma de lo que se llama conocimiento o verdad científica, que para traerlo a nuestro campo lo podemos dejar en verdad teatral o verdad teórica, cuestionando al mismo tiempo su proyección más allá de la situación concreta, obra, contexto cultural o espacio geográfico, para la que ha sido creada. Esto, por continuar con el ejemplo que habíamos planteado, se puso pronto de manifiesto a través de la polémica recepción del concepto de teatro postdramático, construido a partir de la historia teatral de algunas regiones de Europa y América del norte sobre todo, a la realidad teatral latinoamericana. Y la diferencia entre unos ámbitos y otros no es una cuestión tanto de lenguajes, tendencias o estilos, cuya facilidad para viajar es evidente, sino de contextos y tejidos de relaciones que dan sentido a las prácticas, y no solo a las artísticas sino también las teóricas, de unos y otros sitios.

Esto que estoy diciendo no tiene que ver con la relativización del saber o de la teoría, ni tampoco con el relativismo tantas veces atribuido a la posmoderni-

dad, sino con el compromiso de la ciencia, la investigación o la teoría, con el contexto inmediato, humano y social, con el que está dialogando y del que se nutre, y no me refiero solo al contexto teatral, es decir, al objeto de estudio, sino en primer lugar al propio contexto material donde se sitúa el teórico, al marco institucional, académico, cultural y económico desde el que se escribe y que hace posible esa escritura, algo que podríamos denominar "la economía de la teoría." Sin duda, no sería posible explicar el fenómeno de la teoría sin referirse en algún momento al funcionamiento del sistema universitario desde donde se ha acuñado y proyectado, un campo lleno de intereses bien concretos que pocas veces se traslucen en los productos teóricos que resultan de él. No pienso con esto que la teoría tenga que ponerse a teorizar sobre sus propias condiciones de producción, pero sí que las tenga en cuenta como un interlocutor más y no el menos importante dentro de ese tejido de relaciones, conflictos y continuidades que se genera a su alrededor.

Cuando digo "compromiso" no lo planteo, por tanto, en el sentido que la cultura de izquierdas ha dado a esta palabra, sino en un sentido más amplio, pero también más de base, más profundo y material, no es compromiso con una teoría, escuela, discurso o ideología determinados, sino un compromiso con los "materiales" con los que se está trabajando, con las materialidades que sostienen esas mismas teorías, escuelas y discursos; más que compromiso podríamos hablar de una toma de conciencia de esos cuerpos, que solo puede pasar por un ejercicio de acercamiento y percepción casi táctil de esas formas, espacios, texturas, situaciones que en su mayor parte van a ser materiales humanos: personas, relaciones, intereses, emociones, fobias, miedos y dudas, una materialidad inmaterial, como la del propio teatro, pero no por ello menos real. Es desde este territorio inestable, con posiciones y lugares que no dejan de cuestionarse, que las relaciones entre el teórico y el artista, entre el sujeto y el objeto, entre el investigador y la obra, se ponen en movimiento y los lugares se contaminan, se influyen, se modifican y se transforman.

Pensar el hacer teórico como una fuerza de dinamización, contaminación y cambio, antes que como una necesidad de nombrar, identificar y clasificar, transforma el viejo debate teoría frente a historia en un nuevo polo de tensiones que al igual que este ya ha sido convertido en otra especie de mito cultural: teoría frente a práctica. Lo curioso es que el polo de la práctica, del hacer, que en aquellos años cincuenta y sesenta, cuando Levi-Strauss y Sartre discutían, estaba más del lado de este último, del lado de la historia, la ética y la acción, que del formalismo estructural, hoy, cuando cuesta tanto hacerse cargo de una historia global transformada en cifras, imágenes y conflictos que parecen superar el ámbito local y estar sucediendo en todos los lados y en ninguno, la reaparición de este segundo término, la necesidad de entender las cosas, incluso la teoría, en términos de práctica, de un hacer que sirva de brújula para situarte en tu tiempo, en un aquí y un ahora bien concretos, nos apunta finalmente a una nueva nece-

sidad de dialogar con la historia desde ese *otro* lugar, tan imaginario y utópico como real, que la teoría finalmente no debiera perder de vista como destino histórico, el lugar desde el que se construye la propia teoría.

Aplicando esto a nuestro supuesto objeto de estudio, la obra teatral, el resultado no es su disolución, pero sí su cuestionamiento permanente desde el contexto que se hace, para qué se hace, por qué y con qué medios. Realizar esta operación en el ámbito de tantos y tantos festivales en los que a menudo terminamos viendo las obras, a falta de poder, no ya asistir, sino acompañarlas en sus contextos originarios de realización, sociales, económicos, culturales y personales, ha llevado a un empobrecimiento evidente de la teoría, de una teoría que ha tratado de hablar de casi todo y ha terminado hablando de casi nada. Si el teatro puede aportar algo al pensamiento teórico, y no solo la teoría al teatro, es justamente esa materialidad inmediata y humana de la que está siempre a punto de carecer.

Y ahí tenemos el otro polo de toda relación, tal y como la estamos planteando aquí: no se trata sólo de qué hacemos con la teoría frente al teatro, sino también a la inversa: plantear qué hace el teatro frente a la teoría, qué hace el artista frente a toda esta producción de discursos, análisis y posiciones "teóricas." La respuesta en muchos casos es evidente: nada, no le vale para casi nada. ¿Y por qué, no estará fallando algo? Esta es la otra parte de la cuestión, que desde el enfoque de la teoría tal y como estaba planteada como objeto pasivo de estudio, no hacía falta quizás ni preguntárselo. No se trata solo del investigador que estudia su objeto, sino también de un objeto que está vivo frente al investigador y entra en relación con él.

La teoría tiene que dejar de ser teoría, tal y como llegó a ser, es decir, tal y como nos llega procedente de esa aventura que ha significado el siglo XX en el terreno de las Humanidades y Ciencias Sociales, para seguir siendo aquello que le dio sentido, un elemento dinamizador capaz de cuestionar lo que hay, de atravesar lo ya establecido y dejar planteadas más incertidumbres que certezas. Esto no implica ignorar los sistemas de signos, las estructuras que forman y su funcionamiento como estrategias de representación o no representación, sino ampliar esta mirada ya de por sí material en lo que tiene de atención a las formas, al contexto desde el que se han construido estas mismas aproximaciones. Hacer visible lo que hay alrededor de estos sistemas autónomos y emancipados, para darse cuenta de que aquel discurso de emancipación fue el resultado de una necesidad de hacer que hay que recuperar hoy desde otro lugar, y que pasa antes por el *hacer con* que por aquello mismo que se hace, por el dibujo que describe un movimiento que por el sentido mismo del movimiento, por el contexto que se genera a través de ese hacer, que es teórico en su fondo, pero no en su forma, que por el resultado de la representación, en caso de que una cosa pudiera desligarse de la otra.